عتبة التصدير في شعر حسين مردان

ديوان (قصائد عارية) أنموذجا

م. د. علي داخل فرج

المديرية العامة للتربية في محافظة بغداد/الرصافة الثانية

الملخص:

لعل من أهم ملامح الدرس النقدي الحديث اليوم، الالتفات إلى مظاهر لم تكن تلقَى العناية الكافية من قبل، وربما كانت تُهمل بصورة تامة، ويمكن القول إنَّ دراسة عتبات النص، أو ما اصطلح عليه بالمناص، أو النص الموازي (Paratexte) الذي بدأت الأنظار النقدية للغربيين تتجه إليه منذ سبعينيات القرن الماضي يعد من أهم هذه المظاهر، والمناص – بحسب سعيد يقطين– هو " تلك البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة"[1]، وجدير بالذكر أنَّ البنيات النصية المذكورة في هذا التعريف تشتمل على العنوان، والمقدمة، والإهداء، والتصدير، والاستهلال، والخاتمة، والتعليقات، والهوامش، وصور الغلاف، وكلمات الناشرين، وغيرها من المظاهر/ العتبات التي طالما عدت هامشية وثانوية، ولم يُلتفت إليها بصورة جدية إلا نادرا.

مدخل:

إنَّ مسألة الالتفات إلى دراسة العتبات " تندرج ضمن سياق نظري وتحليلي العام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"[2] فالاتجاه إلى دراسة هذه المظاهر وتسليط

الضوء النقدي عليها أسهم إسهاما فاعلا في فك الكثير من أسرار النص الأدبي ورموزه وشفراته، بل هو يُعد اليوم ضرورة لا غنى عنها لمن يريد الإحاطة التامة بالنص الإبداعي أيا كان شكله، وسواء أكان هذا النص شعرا أم نثرا "إذ تعد عملية استقراء العتبات النصية مجسة استقرائية رئيسة في فتح مغاليق العمل الأدبي، بوصفها موجِّهات قرائية لا يمكن الحياد عنها"[3] ولا يمكن تجاهل دورها الفاعل في بنائه ومنحه الصورة الكلية التي يتفاعل معها المتلقي الذي لا بد له أنْ يعرف أنَّ "النص بناء، لا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة من دون المرور من عتباته"[4]، وأنَّ " من لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها"[5]، فالقراءة التي تتجاهل أو لا تلتفت إلى ما ذكرنا من عتبات لا يمكن أنْ توصف بأنها قراءة كاملة، ولا يمكن أنْ تكون منتجة بالشكل الذي يرضي طموح أي دارس يعي قيمة النص الحقيقية بوصفه كلا لا يتجزأ، ويسعى إلى الإحاطة به قرائياً بصورة مقنعة.

ويُعد التصدير(Epigraph) ونعني به كل نص أو اقتباس يتموضع على رأس الكتاب/ النص، أو في جزء منه[6]. و"يتلبس بشكل جملة أو عبارة تتضمن إهداءً أو قولا شارحا"[7] من أنواع المناص التي طالما تطل علينا عندما نشرع بقراءة نصٍّ ما، شعريًّا كان ام نثريا، قديما أم حديثا، فهي عتبة مفتاحية إجرائية تعين المتلقي في استكشاف الآلية أو النسق الذي اختطه المبدع/ المرسِل في النص بغية استنطاقه ومن ثمَّ تأويله، من منطلق كونها ذات قيمة تداولية بوصفها موشورا قرائيا كثيرا ما يكون له أثر فاعل في إغناء القراءة وزيادة فاعليتها[8]، إذ يمكن أنْ تكون عامل اغراء أولي يقودنا لا شعوريا إلى ولوج عوالم أخرى خفية ينطوي عليها الأثر الادبي، وهي فضلا عن ذلك مفتاح دلالي ومكون عضوي من مكونات النص لا يمكن تجاهل قيمته واهميته في تماسك اجزائه، ابتداءً من العنوان الذي تُذَيِّلهُ هذه العتبة وتحكم اتصاله وتفاعله مع المتن، حتى لتبدو كالرقبة التي تربط الرأس (العنوان) بسائر جسد النص

(المتن). وأيُّ قيمة أو روح للنص تبقى له لو فُصل بين الاثنين، أو لم يكن الربط بينهما كتابةً وقراءةً محكما ووثيقا؟!

ومما لا شك فيه أنَّ عتبة التصدير بدأت تظهر في الشعر العربي الحديث نتيجة للتأثر بالشعر الغربي وترجماته التي أخذت تشيع منذ النصف الأول من القرن العشرين ونحن نلمس هذه الظاهرة بوضوح عند رواد الشعر الحر، وأبرزهم السياب الذي لجأ إلى هذه التقنية في عدد من قصائده[9]. ومن الشعراء العراقيين الذين كانوا مولعين بهذه التقنية أيضا حسين مردان الذي يعد ديوانه الأول المثير للجدل (قصائد عارية)[10] الصادر العام 1949م أنموذجا حيا لتوظيف تقنية التصدير لإنتاج شعرية القصيدة، ولا سيما إذا ما علمنا أنَّ الشاعر استعان بهذه التقنية (فضلا عن التصدير الذي كتبه للمجموعة كلها) في ثماني عشرة قصيدة من قصائد الديوان البالغة عشرين قصيدة، أي ما نسبته 90% من قصائد الديوان، وتؤكد هذه النسبة بما لا يدع مجالا للشك أنَّ تلك التقنية كانت بنية أسلوبية لازمة فيه.

لقد تحدث أكثر من ناقد ودارس عن حسين مردان وعالمه الشعري[11]، وعن الجدل الذي أثارته وما زالت تثيره قصائده، تلك القصائد التي أقل ما يقال عنها– ولا سيما إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الزمن الذي قيلت فيه–أنها صادمة بامتياز، وأنها تستفز القارئ، إذ هي تحاوره وتشاكسه حينا، أو تصرخ بوجهه حينا آخر. تشعره بعظمته وجبروته حينا، وبتفاهته وضعفه حينا آخر. بيد أنَّ جميع الدراسات المشار إليها أغفلت الظاهرة المذكورة (ظاهرة التصدير)، على الرغم من كونها–برأينا–تمثل مُوجِّها قرائيا فاعلا يضيء جانبا مهما من جوانب التجربة الشعرية، وهي من ثّمَّ جواز المرور الأول إلى عالم القصيدة عنده، وهذا بالتحديد، هو ما دعانا إلى أنْ نقف عند هذه الظاهرة، ونحلل أبعادها، في محاولة للتعرف إلى أهميتها، وقيمتها ودورها في إنتاج شعرية القصيدة عند الشاعر المذكور.

تصدير المجموعة:

إنَّ الدخول إلى عالم حسين مردان الشعري ليس أمرا يسيرا، فالشاعر المذكور حرص –كما أشرنا–على إشعار قارئه بالصدمة والغرابة منذ البداية، وهو يطلب منه أن يكون أكثر جرأة، وأكثر انفتاحا، وربما انفلاتا، وأنْ يتجاوز كل الخطوط الحمراء، كي يصبح مؤهلا للتحاور مع النص، وربما يكون هذا هو ما قرأناه في التصدير الذي كتبه لمجموعته الشعرية المذكورة (قصائد عارية)، وفيه يقول موجها كلامه إلى القارئ:

إني لأضحك ببلاهة عجيبة كلما تخيلت وجهك العزيز، وقد استحال إلى علامة استفهام ضخمة.

وإني لأضحك ببلاهة أعجب كلما تصورتك وقد استبد بك الغضب فرميت كتابي بحنق واشمئزاز، وعلى شفتيك المرتجفتين ألف لعنة ولعنة.

ولكن ثق إنك لا تفضلني على الرغم من قذارتي إلا بشيءٍ واحد، وهو أني أحيا عاريا بينما تحيا ساترا ذلك بألف قناع.

فنصيحة مني أنْ لا تقدم على قراءة هذا الديوان إذا كنت تخشى حقيقتك وتخاف رؤية الحيوان الرابض في أعماقك.[12]

أول ما يلفت النظر في هذا التصدير أنه يمثل رسالة (إهداء) إلى القارئ، والغريب في هذه الرسالة أنها جاءت بأسلوب تحذيري تهكمي يسخر فيه الشاعر من ردة فعل متوقعة تصل إلى أنْ يرمي القارئ المفترض الكتاب/ الديوان من يديه ليعبر عن غضبه المشفوع بلعنات يصبها على الشاعر الذي استفزه إلى هذا الحد. ولعل المفارقة الكبرى التي تتحقق من هذه اللغة التحذيرية أنها كانت عامل التشويق والإغراء الأول للولوج إلى أجواء المجموعة، وفي ظننا أنَّ الشاعر كان على يقين بانَّ الموضوعات والأفكار التي تناولها في قصائده ستلاقي من الرفض ما قد تصبح معه متابعة القراءة مستبعدة – على الأقل عند نوع من القراء الذين يمكن أن نصفهم بـ(المحافظين)–ومن ثَـمَّ كان خيار

الشاعر الواضح أنْ يُمهِّدَ للصدمة الكبرى التي تتأسس مع قصائد المجموعة بصدمة أولى يكون استيعابها وتجاوزها جواز المرور ومفتاح الدخول إلى عالم النص الشعري عنده.

وربما يكون هذا التصدير خير رسالة يوجهها الشاعر إلى قارئه الذي يتحتّم عليه، على حد وصف الناقد الدكتور على جواد الطاهر، أنْ "يدخل عالم الشعر في صخب ولجب وجرأة هي ضرب من الوقاحة"[13]. وقد تجلَّت تلك (الوقاحة الشعرية) في لغة التصدير التي رسم فيها حسين مردان صورة أشبه ما تكون بالرسومات الكاريكاتورية للقارئ المصدوم الذي (يتحول وجهه إلى علامة استفهام ضخمة) بينما يضحك الشاعر بـ (بلاهة عجيبة)، وهو يتلقَّى اللعنة تلو اللعنة من (علامة الاستفهام البشرية) التي يزعم أنها لا تفضله بـ (قذارتها) مهما حاولتْ أنْ تتجمل، وأنْ تتستر على (الحيوان) الرابض في أعماقها!

إنَّ أوصافا مثل العري، والحيوانية، التي يضفيها الشاعر على نفسه وعلى القارئ الذي يُتَّهمُ في التصدير بالخشية من مواجهتها، لا يمكن إلا أنْ تكون رموزا ثورية، على الأقل من وجهة نظره، فالعري يعني في واحدة من دلالاته النقاء والابتعاد عن الزيف، ذلك الزيف الذي طالما برم به حسين مردان، وثار عليه، وهذا ما نجده–على سبيل المثال–في قصيدته (ميلاد شيطان) حيث يقول:

أنَّ القناع الذي يخفي حقيقتكم
قد بات رثا عديم اللون مثقوبا
تطلُّ من ألف شق فيه ذاتكم
شوهاء تضحك مخدوعا ومرعوبا[14]

أما الصفة الحيوانية فهي حتما لا تعني عند الشاعر ما يتردد بين المناطقة نقلا عن أرسطو الذي يرى أنَّ (الإنسان حيوان ناطق)، إنما هي عنوان

للانطلاقة والحرية الكاملة التي تحطم القيود ولا تتوقف عند حد معين، فخوف القارئ أو خشيته من (الحيوان) الرابض في أعماقه، إنما هو خوف من الحرية التي وصفها الشاعر في تصديره لإحدى قصائد المجموعة بأنها "**كلمة عجيبة لا يفهم معناها غير الحيوان**"[15]. تلك الحرية إذن ضالة الشاعر، كما أنَّ محاربة الزيف وقهره غايته، وأنَّى يتحقق ذلك، لو لم تكن اللغة ثورية صادمة، ولو لم تكن القراءة مغامرة لا تحدها حدود ولا تقيدها قيود؟

وبعد هذا نستطيع القول إنَّ الشاعر يطلب أو يخاطب قارئا محددا، قارئا لا نمطيا، أو لنقل قارئا شجاعا وجريئا ومتمردا يشاركه مغامرة الكتابة والتجوال بين أسطر المجموعة واللعب بنار كلماتها الحارقة التي جاءت مصداقا لما أقسم عليه في مستهل حياته الأدبية، وقبل العام واحد من صدور هذا الديوان إذ قال في مقالة له نشرتها احدى الصحف البغدادية آنذاك: "أقسمت أنْ أكتب كل ما يدور في أعماقي كانسان شاعر من الأحاسيس الغامضة والانفعالات المتناقضة والغرائز الوحشية التي تكاد تخنقها التقاليد وتقضي عليها هذه المدنية الزائفة. فمزقت البراقع التي يختفي ورائها (كذا) الانسان الحيوان وضربت عرض الأفق بكل ما اتفقت الأجيال المتعاقبة على تقديسه واحترامه..."[16]. ويبدو لنا أن مردان أوفى بقسمه في جل ما كتبه من شعر، ولا سيما في (قصائد عارية) التي سنشرع في قراءة تصديراتها بغية كشف ما خفي من عوالم الشاعر بكل ما انطوت عليه من تناقضات واشكاليات.

المرأة بوصفها عتبة كبرى:

إذا كان حسين مردان يؤمن–بحسب ما جاء في احدى مقالاته–بأن "المرأة لا تستحق من الشاعر الحديث أكثر من قصيدة واحدة"[17] فإنَّ ما يثير الاستغراب حقا هو حضورها المكثف الذي يشكل ملمحا بارزا في بنية التصدير عنده، فهي حاضرة في أربعة عشر تصديرا من مجموع ثمانية عشر (إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ قصيدتين من مجموع القصائد العشرين التي تألف منها الديوان لم

تكن مصدرة)، أي ما تزيد نسبته عن 75%. وتكشف هذه النسبة أنَّ المرأة عند حسين مردان –بخلاف ما صرّح به في المقالة المشار اليها–همٌّ شعريٌّ وإنسانيٌّ، وربما وجودي، طالما ربطه النقاد بحياته المضطربة وبحرمانه، وبما أشار إليه بعضهم من أزمة نفسية كانت حياة الصعلكة والتشرد التي عاشها من أبرز ملامحها[18].

وتؤكد النسبة المذكورة ايضا، بما لا يدع مجالا للشك، أنَّ المرأة عتبة كبرى من عتبات القصيدة عند حسين مردان، ولعلها تكون المُوجِّه الأول في إنتاج قصائده، وفي قراءتها أيضا، وحسبنا الإشارة إلى أولى قصائد الديوان (براكين)، التي صدَّرها الشاعر بما نصه:

أنا لم أرَ بركانا يتفجَّر أشدَّ مما يتفجَّر به صدر امرأة...[19]

وعندما نقرأ أبيات القصيدة نجدها حافلة بالروح الثورية التي بلغت حدتها في بعض المواضع درجة تجاوز فيها الشاعر المحظورات الدينية والاجتماعية، فكان وقع أبياتها كالبركان الذي يزلزل كل شيء ويقتلعه من جذوره، ولا سيما بعد أنْ استهلها بهذه الأبيات:

ضقت بالأرض والسماء فثـوري ... يـا بـراكين نقمتـي وشـروري
واشربي كلّ مـا تبقّـى بكأسـي ... يـا ليـاليَّ مـن شـراب طهـور
واخنقي كل نغمـة مـن فـؤادي ... واسـتبدي بمـا يحـوك غـروري
واملئي كـل فجـوة مـن خلايـا ... عقلـي الفـذ بالفنـاء المريـر
وارضعي كل قطرة مـن شـبابي ... واقتلي كل نبضة مـن شـعوري[20]

ويبدو لنا أنَّ الشرارة الأولى لهذا البركان الذي ينم عن نزعة وجودية عُرف بها الشاعر، وانتشرت بين الأدباء والمثقفين في زمانه[21]، جاءت في التصدير عبر استحضار الصورة الرمزية لصدر المرأة، وهو رمز للأمومة، والعطاء من جهة، ورمز للأنوثة والرغبة من جهة ثانية، فالمرأة هي مصدر

الثورة ومنبعها عند حسين مردان، وهي تحتضن شرارة هذه الثورة في أبرز معالم أمومتها وعطائها، وأنوثتها وإغرائها، ولعلنا نستطيع أنْ نقول إنَّ هذه المرأة هي مصدر قوة الرجل، وسعادته، وهي مصدر غضبه وتعاسته، وثورته النى تتفجر كما البركان الذي يتفجر في صدرها أمومةً وعطاءً، ورغبةً وشهوةً.

أما في قصيدة (العروق الزرق)، فإن قوة المرأة تحضر عبر جمال خفي، هو جمال الشهوة الذي لا تبصره إلا عين الشاعر:

في المرأة جمال خفي غير

جمال التقاطيع والقوام:

جمال الشهوة المرعب

كل ما أعبد في المرأة.[22]

ولعل هذا الجمال هو مصدر إلهام الشاعر الذي يجد نفسه منقادا إليه انقيادا يصل إلى العبودية كما صرح في نهاية التصدير، فالمرأة تتحول هنا إلى ثيمة مقدسة، أو آلهة للحب والرغبة التي تتحقق ذات الشاعر من خلالها، بل هي (الأم) التي يتصاغر امامها حتى في لحظات عريها ليعود طفلا بحسب ما جاء في تصدير قصيدة (ثدي أمي):

رأيتها عارية فوددت

لو عدت طفلا مرة ثانية.

وإذا كانت المرأة تمثل رمزا للقوة والثورة والعطاء في عدد من تصديرات قصائد المجموعة، كما قرأنا في (براكين) و(العروق الزرق)، وفي قصيدة (الضمة القاسية) التي صدَّرها الشاعر بقوله:

لم يبقَ في عروقي ما يروي تعطشك

إلى الدم فارحميني بهجرك[23]

فإنها تظهر بصورة مغايرة تماما في قسم آخر من التصديرات بوصفها مرآةً لا لضعف الرجل، بل لقوته وجبروته، فهو يحقق ذاته المتفوقة على اقرانه من

خلال تسلطه عليها وإذلالها وإخضاعها لشهوته المجنونة بالقوة، وهذا ما يمكن تلمسه في التصدير الذي كتبه الشاعر لقصيدتي (للطين)، و(نهاية قبلة)، حيث نقرأ في تصدير القصيدة الأولى:

لن أحب إلا المرأة

التي تحتقر جميع الرجال

وتسجد تحت قدمي[24]

ونقرأ في تصدير الثانية:

لا تعبد المرأة إلا الرجل الذي

يخضعها لشهوته بالقوة.[25]

وثمة صور أخرى للمرأة أكثر حدة يمكن رصدها في تصديرات قصائد المجموعة، لعل من أهمها صورة المومس التي لا تعدو أنْ تكون مستودعا لشهوات الرجل ووسيلة لإشعاره باللذة، حتى لتبدو كأنها مطفأة للهاثه الجنسي ليس غير، وهو ما يكشف بوضوح عن موقف معاكس وغريب لموقفه الأول من تقديسها والتصاغر امامها[26]، وهذه الصورة نجدها في قصيدة (من بنات الليل) حيث نقرأ هذا التصدير الذي أخذ طابع الإهداء:

مهداة إلى تلك الطفلة المتوحشة ذات

الجسد العملاق التي وهبتني من اللذائذ

في ليلة واحدة ما لن تستطيع أن تهبني

إياه

كل نساء الأرض....[27]

وفي قصيدة (سافرتْ) التي صدرها الشاعر بصيغة الإهداء أيضا:

إلى التي بصقت في أحشائها

أول قطرة من دمي.[28]

وربما تكشف هذه الصور المتناقضة عن جانب مهم في شخصية حسين مردان نفسه، فكثير ممن كتب عن حياته يشير إلى أنها تكاد تخلو من المرأة، إذ هو لم يتزوج، ولم تعرف له علاقة حقيقية بامرأة معينة، فما كان منه إزاء ذلك –بحسب الدكتور علي جواد الطاهر–كلما اشتدت حاجته اليها، واشتد حزنه لخلو حياته منها، الا أنْ يلجأ إلى خياله ليرسمها كما يشاء[29]، بكل ما عرف عنه من جموح وتطرف وحِدّة لتظهر بعد ذلك بصورها المتناقضة التي رصدناها في تصديرات (قصائد عارية)، مقدسة مرة، ومدنسة مرة أخرى، معبرة عن حالة عدم الاستقرار العاطفي التي كان يعاني منها.

فالمرأة إذن تحتل واجهة القصيدة عند مردان وهي رفيقته في قوته، وفي ضعفه، وحتى في عبثه، نراه يتحدث عنها كموضوع، أو يخاطبها، أو يُهدي اليها ما كتب، وبهذا يمكن عدها القاسم المشترك لكثير مما كتبه، حتى يمكن الاطمئنان إلى أنها كانت المثال الذي رافق سيرته الأدبية كلها بوصفها الأنموذج الذي يألفه ويأنس لمحاورته كلما ضاقت به السبل او اشتدت به الخطوب[30].

علاقة التصدير بالعنوان وبالمتن:

اتخذت علاقة النص التصديري في مجموعة (قصائد عارية) بالعنوان من جهة، وبالمتن من جهة ثانية أشكالا متعددة، وربما تكشف تلك العلاقة حضور الوظيفتين الرئيستين للتصدير، وهما: الوظيفة التوضيحية التي تعد إضاءة أو تعليقا على العنوان وتسويغا له، ولاسيما في العناوين التي تقوم على الغموض والتركيب أو الاستعارة. والوظيفة البنائية الأكثر نظامية –بحسب جينيت–التي يقصد بها أنْ يكون التصدير تعليقا على النص يسهم في تحديد دلالته، وانجلاء غموضه، وهو من ثمَّ عنصر فاعل في بنيته، لا مجرد حلقة وصل وربط بين أجزائه[31].

ويقابل هذا الحضور غياب كلي او انحسار لوظيفتين أخـريين (ثـانويتين) من وظائف التصدير، وهما: وظيفة الكفالة التي تعد وظيفة منحرفـة، وغيـر

مباشرة –بحسب جنيت–إذ يعمد فيها الكاتب إلى اقتباس التصدير من كلام لغيره، ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن لمكانة قائله وربما شهرته التي يسعى إلى أنْ تنزلق إلى عمله هو[32]، وهذا النوع من التصدير منعدم تماما في (قصائد عارية)، على الرغم من كونها المجموعة الشعرية الأولى التي ينشرها الشاعر، فكما نعلم أنَّ كثيرا من الشعراء الشباب او المبتدئين يلجأ إلى مثل هذه التقنيات، ولا سيما في دواوينهم واصداراتهم الأولى، غير أنَّ الأمر مع حسين مردان كان مختلفا كما ذكرنا، ولعلنا نستطيع أنْ نرجع هذه الظاهرة إلى الثقة العالية بالنفس التي يتمتع بها هذا الشاعر، وهي ثقة تشعره دائما بانتفاء الحاجة إلى الاستعانة بكلام الآخرين او الاستشهاد بنصوصهم، حتى لو كان شاعرا شابا مبتدئاً كما هي الحال وقتذاك، فهو "دكتاتور الحركة الأدبية"[33] كما يصف نفسه، ولهذا نجده يكتفي بكلامه ولا يفسح مجالا لـ(الآخرين) فيه مهما علا شأنهم، ومهما كانت مكانتهم.

أما الوظيفة الثانية من الوظيفتين (الثانويتين)، فهي وظيفة الحضور والغياب، وتتمثل بأنْ يكون التصدير زينة للنص من خلال حضوره البسيط أو الهامشي الذي يتسم بأنه غير فاعل في علاقته بالعنوان أو المتن في النص الشعري[34]، وهذه الوظيفة كسابقتها تنعدم أو تكاد في ديوان (قصائد عارية)، إذ يستطيع القارئ أنْ يكتشف أكثر من علاقة ووشيجة تربط تصديرات القصائد بالمتن من جهة، وبالعنوان من جهة ثانية، وبدرجات متفاوتة من قصيدة إلى أخرى، ويصعب بعد ذلك أنْ نعد مثل هذه التصديرات مجرد زينة يضعها الشاعر أو يضيفها إلى قصائده.

وإذا ما عدنا إلى الوظيفتين الرئيستين من وظائف التصدير، وهما التوضيحية، والبنائية، فإننا نستطيع بسهولة تأكيد حضورهما الفاعل في أغلب قصائد الديوان، فقراءة في قصيدة (لعنة إبليس) –على سبيل المثال– تكشف للقارئ أنَّ أول مظاهر علاقة التصدير بالمتن تتجلى من خلال تاء التأنيث

وضمير المؤنثة الذي يتردد بصوره المتعددة ظاهرا ومستترا لأكثر من عشرين مرة، أي بما يفوق عدد أبيات القصيدة البالغ سبعة عشر بيتا، وبإمكاننا أن نقول إنَّ تاء التأنيث المشار إليها مع بقية الضمائر المذكورة تعود إلـــى الفتـــاة التـــي ذكرت في التصدير، ونلاحظ، فضلا عن ذلك، أنَّ هذا التـــصدير يكـــاد يكـــون تلخيصا لما جاء في متن القصيدة، ولعله ينماز عنها بشعريته العالية التي تكـــاد تجعله نصا قائما بذاته حتى أنَّ بنيته جاءت مقاربة لما اصطلح عليه بالقصيدة-الومضة، وليس أدل على ما نقول أكثر من تلك الضربة الشعرية الجميلة التـــي تحققت بالجملة الأخيرة منه، وفيها نجد أنَّ مستوى اللغة ينحرف بصورة مفاجئة عن المباشرة التي سادت النص إلى الإيحاء:

لم أؤمن بالحب يوما. ولكن هذه الفتاة
لست أدري لمَ لا أستطيع نسيانها. لقد ذهبت
وقد لا أراها مرة ثانية. ولكن نظرتها ستظل
تنبش في عظامي إلى الأبد.[35]

ولسنا نغالي إذا قلنا إنَّ هذا التصدير في شعريته التي أشرنا إليها وإيجازه وانسيابيته العالية يتفوق حتى على القصيدة التي وجدنا أنَّ الشاعر أثقلها بتفصيلات نرى أنَّ الشعر في غنى عنها، إذ لا حاجة فيه إلى تلك التفصيلات.

أما العلاقة بالعنوان، فهي تأتي لصالح التصدير الذي أضاء العنوان وجسِّده ضمنيا، وهو من ثمَّ -أي التصدير-يؤثر إيجابيا في توجيه دلالة العنوان، إذ يأتي بمثابة تذييل له ببنية شارحة، أي إنَّ دلالة العنوان المكثفة تكررت في التصدير، وهو ما يسميه النقاد التكرار الدلالي، فدلالة اللعنة التي جاءت في العنوان (لعنة إبليس) تتكرر في صورة المرأة (الفتاة) في التصدير، هذه المرأة التي أصبحت لعنة دائمة تطارد الشاعر وتنبش في عظامه.

أما في قصيدة (راقصة) التي تتألف من عشرة مقاطع، فإن علاقة التصدير بالمتن تبدو أقل وضوحا في المقطعين الأولين منها، هذين المقطعين اللذين

وجدناهما أكثر ارتباطا بالعنوان من خلال التكرار الدلالي الذي يمكن أنْ نستدل عليه في نهاية المقطع الأول حيث يشير إلى تلك الراقصة المذكورة في العنوان، وفي المقطع الثاني الذي يقدم فيه الشاعر وصفا حسيا لتلك الراقصة وما تثيرها حركاتها من شهوة تسري كالنار والجمر في عروق الرجال:

غرَّد الأرغن العميق بلطف
يرقص الصمت في النفوس الحزينة
وانبرت فجأة كحلم بهي
تتنزى في رقصة مجنونة.

****

جسد كل ذرة فيه نشوى
فكأنَّ الدم الذي فيه خمر
كلما حرَّكت فخذها الشهيَّ تمشَّى
في عروق الرجال نار وجمرُ.[36]

أما في المقاطع الثمانية التي تلي هذين المقطعين، فإن العلاقة بين المتن وعتبة التصدير تظهر وتتضح بعد أنْ يتحول الخطاب من ضمير المؤنثة الغائبة إلى ضمير المؤنثة المخاطَبة، وهو ما نجده في التصدير الذي يمكن أنْ نعده المقطع الرئيس الذي بنيت عليه القصيدة:

آه يا عشيقتي الملعونة...
ربما لن يدغدغ نهدك الضخم
خدي مرة أخرى، ولكني
سأبقى أحن إلى جسدك الأسمر
الحار كأعماق غابة هندية
دائما...[37]

ولعل ما يجعل التصدير في هذه القصيدة أكثر ارتباطا بالمتن أنَّ تلك العشيقة السمراء التي تظهر فيه، لا بد أنْ تكون هي نفسها التي يخاطبها الشاعر في المقاطع الثمانية المذكورة، وكما جاء في أحد هذه المقاطع التي تُظهر أنه كان يتلذذ بوصف تلك المرأة بـــ(السمراء):

ايه سمراء لستُ أملك شيئا

غير قلب وضعته في يديك

فارحميه وعطَري كل جرح

غائر فيه من شذى عينيك[38]

ويأتي التصدير في قصيدة (الليل والغليون...) تعليقا على العنوان، مرتبطا به ارتباطا شديدا، حتى ليبدو للقارئ، وكأنه جاء مكملا له، وتصريحا عن المسكوت عنه الذي تمثله النقاط الثلاث في جسد العنوان:

هذه الحياة:

غرفة دافئة، وجسد عار، وزجاجة خمر،

وحفنة من حشيش.

فهذه الحياة العابثة المذكورة في التصدير هي بنت الليل والغليون، وهما الشاهدان عليها، وعلى تفصيلاتها بكل ما تنطوي عليه من صخب وآهات وجنون ولعنة طفحت بها أبيات القصيدة التي يخاطب فيها العاشق معشوقته ليعبر لها عن حرمانه بهذه اللغة الجريئة المباشرة:

يـــا صـــورة الـــشيطان فـــي معبـــد الكفـــران

أودى بـــــي الحرمـــــان للثمـــــر الريـــــان

في صدرك الغضِّ

تذكري ما فات الماضي طفل مات

وللهوى ثارات عميقة الآهـــات

تعول بالويل

الليل والغليـــــــون وحفنـــــة الافيـــون

تثيـــــــر بي الجنون للصخب الملعـــــون

في جسمك الناري

وربما تكشف هذه الأبيات، وبقية أبيات القصيدة أيضا أنَّ تلك العلاقة التي رصدناها بين التصدير والعنوان، تقابلها، أو تتضاد معها علاقة أخرى أقامها الشاعر بينه–أي التصدير–وبين متن القصيدة، ففي الوقت الذي كان فيه هذا التصدير تفصيلا لما جاء في العنوان، من خلال الاستعانة باسم الإشارة (هذه) الذي يأتي في مستهله، نجده من جهة ثانية يمثل إيجازا لما جاء في المتن، فما ذكر في التصدير اتضح وجاء تفصيله بالمتن، ومن ثم نجد أنَّ الإشارة بـــ(هذه) كانت إلى المتن هذه المرة، وهكذا جمع التصدير في القصيدة المذكورة بين كونه إيجازا مرة، وتفصيلا مرة أخرى، وكان اسم الإشارة المذكور محور علاقة التضاد الجدلية هذه، إذ هو يُوجِّه القراءة نحو العنوان والمتن في الوقت نفسه.

ويأتي تصدير قصيدة (قصة شاعر...) بما تضمنه من نقاط ثلاث ليؤسس لعلاقة مشابهة لتلك التي رصدناها في قصيدة (الليل والغليون...)، فإذا كان مردان يسرد في متن القصيدة تفصيلات عن قصة الشاعر المشار اليها في العنوان واصفا فيها انتقاله بعد أنْ عاثت به (صروف الليالي) من البراءة و(اللحن الطاهر) و(الايمان) إلى الفناء في طريق (الشيطان) حيث (الاردان) و(الخطايا)، فإنَّ التصدير يلخّص تلك القصة، ويختزلها في جملة واحدة:

لن يرتفع الفنان إلى القمة إلا

عن طريق الحضيض[39]

حتى ليمكن القول مرة ثانية إنَّ التصدير جاء ليكشف المسكوت عنه المتمثل بالنقاط الثلاث في العنوان بلغة موجزة ومكثفة، ثم جاء التفصيل بعد ذلك في المتن كما قرأنا في القصيدة.

لغة التصدير وبنية المفارقة:

تتباين لغة التصدير في (قصائد عارية) بشكل لافت للنظر، وقد جاءت هذه التصديرات متفاوتة في شعريتها، ومن ثَمَّ يستطيع القارئ أنْ يلمس بوضوح أنَّ اللغة التقريرية المباشرة تحكَّمت في عدد منها، على الرغم من نزعة التمرد على المألوف التي سادت فيها، وحسبنا الإشارة إلى قصيدة (عبادة القبح) التي صدَّرها الشاعر بجملة واحدة حاول أنْ يظهر فيها بمظهر الخبير المجرب العارف بالنساء وأحوالهن، وبالجمال واسراره، كيف لا وهو يحاول أنْ يقلب المعادلة الجمالية المتعارف عليها بين الناس، ويقرر أنَّ:

المرأة القبيحة أرق شعورا وأرهف

احساساً وأشد اخلاصا من المرأة الجميلة.[40]

فمثل هذا التصدير لا ينطوي على أي دلالة شعرية، أو على الأقل هو فقير فنيا إذا ما حاكمناه استنادا إلى معايير الشعرية الحديثة، فليس ثمة توتر أو انزياح فيه، بل لغة إخبارية باردة لم تشفع للشاعر فيها محاولته إضفاء صورة من الغرابة عبر خلق نوع من المفارقة من خلال قلب المعادلة التي أشرنا اليها، بعد أنْ أسس لذلك في العنوان (عبادة القبح) الذي يخرق أفق توقع القارئ المعتاد على تقديس الجمال، لا القبح، وحتى لو اضطر إلى الاعجاب به (القبح)، فان هذا الاعجاب لا يكون سوى عطف ورحمة على حد وصف البيتين المنسوبين لابن المعتز:

قلبيَ وثابٌ إلى ذا وذا ليسَ يرى شيئاً فيأباهُ

يهيمُ بالحسنِ كما ينبغي ويرحمُ القبحَ فيهواهُ[41]

ويبدو لنا أنْ تأثر حسين مردان بالشاعر الفرنسي ***بودلير***، وبديوانه الشهير (أزهار الشر) الذي أشار اليه أكثر من باحث[42]، لم يكن عاملا حاسما في اختيار عنوان هذه القصيدة وغيرها من عناوين (قصائد عارية) فحسب، بل كان هذا الأثر واضحا حتى في كتابة تصديرها، فضلا عن تصديرات مقاربة كتبها

لقصائد أخرى، ومن ثمَّ كانت محاولة الشاعر البحث عن الجمال واللذة في القبح التي عبر عنها بقوله قبل صدور هذه المجموعة بعام واحد: " حياة الانسان كلها مجموعة من اللذات المشوهة، واللذة ليست سعادة ولا جمال (كذا) بل ان أعمق اللذائذ التي نبحث عنها مغمورة في القبح والتعب"[43]، وهكذا يتضح لنا أنَّ تلك المحاولة جاءت محاكاةً وسيرا في الاتجاه الذي اختطه بودلير في (ازهار الشر).

ومن التصديرات التي سادت فيها اللغة التقريرية المباشرة ما كتبه الشاعر في قصيدة (قصة شاعر)، وقصيدة (عواء)، وقصيدة (زرع الموت)، فقد صُدّرت الأولى بعبارة:

لن يرتفع الفنان إلى القمة الا

عن طريق الحضيض

وصُدّرت الثانية بالعبارة:

أكثر ما أبغض في المرأة

تصنع الوقار والتظاهر بالرزانة

أما الثالثة، فكان تصديرها:

للحب طعم واحد. ولكن

لكل امرأة أسلوبا في الحب

واللذة الكبرى ليست في الحب

نفسه ولكنها في الأسلوب

فهذه التصديرات الثلاثة لا تختلف عن سابقاتها في ضمور الدلالة الشعرية أو غيابها كليا، على الرغم من جو التوتر الذي أشاعته المفارقة اللغوية القائمة على التضاد بين (القمة) و(الحضيض) في الأول منهما، وربما تؤكد هذه المفارقة نزوع الشاعر إلى ما أسماه البحث عن (الجمال في القبح)، إذ هو يشير إلى أنَّ الشاعر لا يبلغ المنزلة العليا إلا بتناول أكثر الموضوعات دنوًّا وضعة،

وهو توجّه يمكن أنْ نوافقه عليه جزئيا، ولكن بشرط أنْ ترتفع لغة الشاعر بهذا الموضوع وتعرضه بلغة موحية، لا أنْ يعرضه علينا بأسلوب مباشر بارد كما قرأنا في هذا التصدير.

أما التصديران الثاني والثالث، فهما لم يحظَيا حتى بهذا التوتر الذي لمسناه في التصدير الأول، إذ نجدهما يخلوان حتى من لغة المفارقة التي رصدناها فيه –على الرغم من أنها لم تفلح وحدها في الارتقاء بالقيمة الشعرية له–وهكذا جاءا رتيبين وبعيدين كل البعد عن الإيحاء الشعري المنتظر من شاعر متمرد مثل حسين مردان الذي لم يزد في الثاني عن اخبارنا بأنه يكره التصنُّع والتظاهر بالوقار والرزانة الذي تبديه بعض النساء، وهو أمر يشاركه فيه أغلب الأسوياء من الناس، وهكذا هي الحال مع التصدير الثالث الذي يخبرنا فيه الشاعر بأن لكل امرأة أسلوبا في الحب، وأنَّ اللذة الكبرى للحب تكمن في هذا الأسلوب، وليس في الحب نفسه... فأين التفرد والشعرية بعد هذا كله؟!

ويظهر ولع الشاعر بإيراد المفارقة اللغوية في عدد آخر من تصديرات قصائد الديوان، منها التصديران المكتوبان لقصيدتي (من بنات الليل) و(راقصة) اللتين تناولناهما في موضع سابق من البحث، إذ توصف المرأة المذكورة في تصدير القصيدة الأولى بأنها (طفلة) وهو وصف يوحي باللطف والعذوبة والبراءة والصغر أيضا، غير أنَّ المفارقة تتحقق عندما توصف تلك (الطفلة) بأنها (متوحشة)، و(ذات جسد عملاق)، وهذان الوصفان يخرقان أفق توقع القارئ ويستفزانه شعريا، فهما كما نعلم لا يتفقان، أو يتضادان مع الوصف الأول، وهذا ما يفتح الباب مشرعا للتأويل، إذ يتحتم على القارئ تلقي شعرية النص أو الإسهام في انتاجها عبر سبر اغوار العلاقة الغرائبية التي أقامها الشاعر بين مفردات نصه.

اما قصيدة (راقصة)، فالمفارقة تتحقق في وصف الشاعر للمرأة في تصديرها بـــ (عشيقتي الملعونة)، ويبدو لنا أنَّ وصف ملعونة الذي طالما اقترن بـــ(الشيطان اللعين الرجيم) جاء متوافقا مع توجّه مردان في أنْ تكون المرأة هي (شيطانه) الذي علَّمه الشعر، و(الشيطان) –هنا– ثيمة شعرية وليست دينية، أو هو على حد وصف الدكتور صفاء خلوصي غير الشيطان الذي يُذكر في الكتب المقدسة، وربما يكون اقرب إلى ما كان يتصوره العرب في الجاهلية من أنَّ لكل شاعر شيطانا، يُلهمُه الشعرَ ويعلمه[44]، ولعل في هذا تأكيد لما ذهبنا اليه من أنَّ المرأة كانت ملهمة الشاعر حسين مردان (شيطانه) في شعره وتمرده وثورته على المألوف التي تستمد قوتها من ثورتها هي، تلك الثورة التي يقول في القصيدة نفسها إنها ستبقى بعد فناء كل شيء، وهكذا تتولد مفارقة أخرى اشتملت عليها القصيدة:

وستبقينَ ثورة تتلاشى
في مهاوي أعماقها الأعمارُ
تشربين الغرام من كل كأسٍ
فيعمّ البلى ويطغى الدمارُ[45]

وربما يتعزز توجهنا هذا حين نقرأ تصدير قصيدة أخرى للشاعر هي (عِبَر)، هذا التصدير الذي يعلن فيه أنَّ:

القلب الذي يسكنه الشيطان
لا تقربه الملائكة[46]

فالمرأة–الشيطان تسكن قلب الشاعر لتتولد شرارة الثورة في اعماقه وتسري كاللهيب المحرق في أعضائه:

وسرى بأعضائي لهيب محرق
هو ثورة الشهوات، هز مشاعري
إني أرى في ناظريك تشوقا
وتحرقا لدمي الشهي الثائر[47]

فالمرأة كانت ملهمة الشاعر حسين مردان، منها يستمد هذا (الدم الثائر) على الأعراف والتقاليد الاجتماعية والادبية، واليها يتوجه بالحديث في أكثر ما كتبه من شعر على الرغم من أنَّ حياته الحقيقية كانت تخلو منها أو تكاد كما أشرنا في موضع سابق من البحث، وتلك لعمري المفارقة الكبرى في شعر وأدب حسين مردان كله.

الهوامش:

[1]) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م: 102.

[2]) عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م: 7.

[3]) العتبات النصية في شعر سعدي يوسف، قصيدة (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الأخيرة) أنموذجا، د. حمد محمود محمد الدوخي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد (10)، المجلد (15)، تشرين الثاني 2008م: 147

[4]) عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، الدر العربية للعلوم (ناشرون)–بيروت، منشورات الاختلاف–الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م: 14. (المقدمة)

[5]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]) ينظر: المصدر نفسه: 107.

[7]) العتبات النصية في ديوان رياحين الجنة للأميري، دراسة في البنية والرؤية، د. عبد الحميد الحسامي، مجلة الأدب الإسلامي، مجلة فصلية تصدر عن (رابطة الأدب الإسلامي العالمية) الرياض–السعودية، العدد (66)، 2008م: 44

[8]) ينظر: عتبة التصدير دالا قرائيا في (ثغرها على منديل)، د. خليل شكري هياس، مجلة سردم العربي، دار سردم للطباعة والنشر، العدد (37)، ربيع 2013م: 170.

[9]) ينظر على سبيل المثال القصائد: (أهواء)، و(أساطير)، و(نهاية)، و(ديون شعر)، و(أم البروم)، و(نبوءة ورؤيا)، و(الشاعر الرجيم)، و(من رؤيا فوكاي)، و(أرم ذات العماد)، ديون بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت–لبنان،1974م: الصفحات: 12، 33، 88، 108، 130، 164، 191، 355، 602، على التوالي.

[10]) أثارت هذه المجموعة وقت صدورها جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية والاجتماعية والدينية، وقد أمرت السلطات بمصادرتها من المكتبات، وأحيل الشاعر إلى المحاكمة، وكاد أنْ يسجن لولا موقف الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري الذي سانده ودافع عنه بقوة آنذاك... ينظر: من يفرك الصدأ، أو حسين مردان في مقالات له ونثر مركز وشعر، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1988م: 166–167.

[11]) لعل من أهم هؤلاء محمد الجزائري، في كتابه (ويكون التجاوز)، والدكتور علي جواد الطاهر في كتابه (من يفرك الصدأ)، وجمال مصطفى مردان في كتابه (شعراء من العراق).

[12]) الأعمال الشعرية، حسين مردان، تقديم: د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م: 12.

[13]) من يفرك الصدأ: 220.

[14]) الأعمال الشعرية، حسين مردان: 30.

[15]) المصدر نفسه: 28.

[16]) الاعمال النثرية ، حسين مردان، الجزء الثاني، تقديم: د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 2010م: 81–82.

[17]) المصدر نفسه: 101. ويؤكد الشاعر هذا التوجه بقوله في موضع آخر من المقالة نفسها: "إنَّ دور المرأة في الشعر قد انتهى، ففي انبثاقات العالم وتمخضاته ما يجعل من المرأة موضوعا تافها في الشعر وفي جميع الفنون"

[18]) ينظر: شعرية التمرد والاختلاف في الشعر العراقي الحديث، حسين مردان أنموذجا، د. فيصل صالح القصيري، وعدنان فتحي رجب الجريسي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد: 16، العدد: 7، تموز، 2009م:414-415.

[19]) الأعمال الشعرية، حسين مردان: 13.

[20]) المصدر نفسه: 14.

[21]) ينظر: ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام-الجمهورية العراقية، 1974م: 501.

[22]) الأعمال الشعرية، حسين مردان: 39.

[23]) المصدر نفسه، 41:

[24]) المصدر نفسه: 26.

[25]) المصدر نفسه: 33.

[26]) شيخ المشردين، د. عبد الرضا علي، موقع ديوان العرب، الشبكة العنكبوتية:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30113

[27]) الأعمال الشعرية، حسين مردان: 44.

[28]) المصدر نفسه: 23.

[29]) ينظر: من يفرك الصدأ: 53.

[30]) ينظر: شعرية الماء، مقالات في نقد الشعر، ياسين النصير، دار سردم للطباعة والنشر، 2012م: 87.

[31]) ينظر: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص: 111-112. وينظر: أدونيس والخطاب الصوفي-البناء النصي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد (34)، 1977م: 66.

[32]) ينظر: عتبات جيرار جينيت: 111.

[33]) من يفرك الصدأ: 353. وقد جاء قوله هذا في مقابلة صحفية أجرتها معه مجلة (الف باء) منشورة في الكتاب المذكور.

[34]) ينظر: عتبات جيرار جينيت: 112.

[35]) الاعمال الشعرية، حسين مردان، 17.

[36]) المصدر نفسه: 36.

[37]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[38]) المصدر نفسه: 38.

[39]) المصدر نفسه: 58.

[40]) المصدر نفسه: 55.

[41]) الأغاني، لابي الفرج الاصفهاني، تحقيق: د. احسان عباس، ود. إبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م: 10/ 223. ولم أجد البيتين في ديوان الشاعر.

[42]) يذكر الدكتور علي جواد الطاهر ان ترجمة من (ازهار الشر) وصلت إلى حسين مردان وقد تأثر بها وبأجوائها غاية التأثر حتى أعلن نفسه بودليريا. ينظر: من يفرك الصدأ: 219.

[43]) الاعمال لنثرية، حسين مردان: 81.

[44]) ينظر: دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، د. صفاء خلوصي، مطبعة الراية، بغداد، 1957م: 86.

[45]) الأعمال الشعرية، حسين مردان: 37.

[46]) المصدر نفسه: 49.

[47]) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

مصادر البحث:

- أدونيس والخطاب الصوفي–البناء النصي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد (34)، 1977م.
- الاعمال الشعرية، حسين مردان، تقديم د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م.
- الاعمال االنثرية، حسين مردان، الجزء الثاني، تقديم: د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 2010م.
- الأغاني، لابي الفرج الاصفهاني، تحقيق: د. احسان عباس، ود. إبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر، بيروت–لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م
- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م.
- دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، د. صفاء خلوصي، مطبعة الراية، بغداد، 1957م
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت – لبنان، 1974م.
- شعراء من العراق، جمال مصطفى مردان، قدم له: عزيز السيد جاسم، مطبعة العاني، بغداد، 1987م.
- شعرية التمرد والاختلاف في الشعر العراقي الحديث، حسين مردان أنموذجا، د. فيصل صالح القصيري، وعدنان فتحي رجب الجريسي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد: 16، العدد: 7، تموز، 2009م.
- عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، (ناشرون)، بيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م.
- عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م.
- العتبات النصية في ديوان رياحين الجنة للأميري، دراسة في البنية والرؤية، د. عبد الحميد الحسامي، مجلة الأدب الإسلامي، مجلة فصلية تصدر عن (رابطة الأدب الإسلامي العالمية) الرياض–السعودية، العدد (66)، 2008م
- العتبات النصية في شعر سعدي يوسف، قصيدة (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الأخيرة) أنموذجا، د. حمد محمود محمد الدوخي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد (10)، المجلد (15)، تشرين الثاني 2008م
- عتبة التصدير دالا قرائيا في (ثغرها على منديل)، د. خليل شكري هياس، مجلة سردم العربي، دار سردم للطباعة والنشر، العدد (37)، ربيع 2013م
- من يفرك الصدأ، أو حسين مردان في مقالات له ونثر مركز وشعر، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1988م
- ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام–الجمهورية العراقية، 1974م